

seu cor a les exigències de la intel·ligència i de la raó; i això, sense esforç, amb l'agilitat d'un vol que, per sinuosos cops d'ala, en meravellosa volada pels espais, embriac de cel i de llum, s'eleva fins al seu zenit.

I aquesta harmonia interna del tema que acabem de tractar, la trobem entre aquest tema i el conjunt d'idees i sentiments de Maragall sobre altres qüestions que ell tractà.

Voldria haver-vos donat l'avinentsa de considerar que la Idea maragalliana de la Civilització constitueix una veritable *síntesi* de les seves opinions sobre l'home i la vida; sobre la societat, la història, el dret; l'ordre natural i diví de la Creació.

S'articula a la seva Idea de la *llibertat*, del paper de l'*individu* i de la seva dignitat; al seu *regionalisme* i *catalanisme*; al seu *optimisme* i la bella arquitectura que ha construït a la idea de la *Bellesa* sobre les admirables columnes de l'Art, la Natura i l'Amor.

L'altra observació és que nosaltres tenim, en la Idea de Civilització segons Maragall, un esplèndid exemple de la manera com les contradiccions aparents, les contradiccions formals es resolen en ell, per una virtut que li és pròpia. Aquesta virtut, crec que ho puc afirmar ben obertament, és la *puresa*.

Cercant sempre, en cada cosa, la seva puresa essencial, aconsegueix la puresa de tot allò que compon el conjunt de les coses del món. I, com que hom no concebria que la *puresa* pugui admetre gradacions o estar en contradicció amb ella mateixa, sobre un punt particular, en cap de les seves manifestacions particulars, ens podem imaginar que aquest principi de puresa maragallià és una virtut activa, que opera la necessària decantació per tal que els *accidents*, que constitueixen les diferències i les contradiccions entre les coses, es resolguin: i es reveli la *unitat* de llur comuna essència.

## LA POESIA DE JOAN MARAGALL

per

DÁMASO ALONSO

Professor a la Universitat de Madrid

Membre de les RR. Acadèmies Espanyola i de la Història



I

Maragall és un poeta molt complex; de vegades hom diria contradictori. Però totes les aparents contradiccions s'apleguen en una sola raó: la vida. Som un feix de vetes que ha reunit la vida. Cada home, qualsevol home. I encara més el poeta, pel fet d'ésser matèria més rica i teixit més sensible.

Maragall irromp en la poesia amb un delit d'infinitud. Els seus ulls, admirats, aprofundeixen en la realitat. És la realitat qui li dicta:

«Tinc una oda començada  
que no puc acabar mai:  
dia i nit me l'ha dictada  
tot quant canta en la ventada,  
tot quant brilla per l'espai.»<sup>1</sup>

I qui conegui la poesia de Maragall sap molt bé què volia dir tot allò que canta, tot allò que brilla: tots els sons del món, i, més que qualsevol altre sentit, tot allò que és forma visible i és o es mou al món.

Poesia humana és sempre això, i només això: oda començada. El poeta, no, no l'acabarà. Però aqueixa oda, què és?, per què es produeix?, ¿no serà

1. OC [=Obres Completes", edició dels Fills], I, 35.



«... un ressò de les cadences  
de l'aucell d'ales immenses  
que nia en l'eternitat?»<sup>2</sup>

Vers aqueix «aucell d'ales immenses» tendeixen en realitat (ho sàpiguen o no) tots els poetes; vers ell tendí tota la vida poètica de Maragall. Vers aqueix centre infinit: i per això cercava la infinitud. Cercava la infinitud i volia també que la seva acció — humana i poètica — fos ben gran, ben gran per la gosadia i per la noblesa del seu anhel.

«Fora terres, fora platja,  
oblida't de tot regrés:  
no s'acaba el teu viatge,  
no s'acabarà mai més...»<sup>3</sup>

La vida li fornía els seus indicis d'inquietud: per això cantà les coses que en llur beutat o en llur grandesa s'acostaven — per a la mesura, humana, del poeta — a la infinitud.

I així cantà la presència de la dona a la terra, al costat de l'home. Hi ha un poema (*La Dona hermosa*) en el qual va caracteritzant lluminosament els efectes de la dona formosa — d'una dona formosa — en l'home: com ens modifica la seva presència, la seva partença, el seu record, el seu oblit... La presència de la dona formosa, diu, ens fa humils i devots contemplatius. Escoltem-ne el rastre de llum de la partença:

«La partida de la Dona hermosa  
te deixa il·luminat hermosament:  
En la partida de la Dona hermosa  
hi ha una estela de llum que es va perdent.»<sup>4</sup>

Una dona bella, que passa, que camina i s'allunya.

2. OC, I, 36.  
3. OC, I, 64.  
4. OC, I, 94-95.



Molts, molts segles abans, un altre gran poeta se sentí colpit pel pas d'una altra dona (en aquest cas la seva aimia) pel carrer, una dona que saluda, amb indicible encís, i s'allunya:

«Tanto gentile e tanto onesta pare  
la donna mia, quando ella altrui saluta,  
ch'ogni lingua divien tremando muta  
e gli occhi non ardiscon di guardare.  
Ella s'en va, sentendosi laudare,  
benignamente d'umiltà vestuta,  
e par che sia una cosa venuta,  
di cielo in terra a miracol mostrare.»

El platonisme de l'amor cortès té la seva sublimació en Dant: es divinifica en la *Divina Commedia* — que Maragall comentà tan bellament —, i, tot i essent amor humà, té llavors de divinitat en aquest que he citat i en d'altres sonets de la *Vita Nuova*.

Sí, hem de pensar en l'amor cortès, i hem de pensar en Dant, per una banda, i, per l'altra, en Petrarca i tot el seu seguici, per a comprendre la concepció poètica de la dona en Maragall. I des dels seus anys primers. Caldria recordar *Dins sa cambra*, aquella deliciosa composició del 1881. Si en *La Dona hermosa*, que és del 1898, el poeta diu

«La presència de la Dona hermosa  
te fa humil i devot contemplatiu»<sup>5</sup>

en aquella altra el poeta de vint-i-un anys entra a la cambra de la promesa, aprofitant-ne l'absència, com en un temple:

«Una tarda vaig entrar  
en la cambra de l'aimia,  
i no sé ben bé com fou  
que em trobí tot de seguida

5. OC, I, 94.



el cap nu, i agenollat  
com aquell que s'humilia...»<sup>6</sup>

També trobarem en l'obra de maduresa, en alguns poemes intensos, quan parla de la dona, les ponderacions hiperbòliques de l'amor cortès o del petrarquisme. En les *Diades d'amor*, escriu:

«Jo us parlo d'ella com d'un vol d'aucells  
que us fa mirar al cel blau sens violència  
i us posa al front uns pensaments molt bells.»<sup>7</sup>

Més endavant diu que li plau de pensar en ella quan, a posta de sol, el poeta mira la transparència pura que resta llargament en la muntanya; ella és el ponent d'un dia puríssim que vol ésser infinit (i heus ací la idea de l'anhel d'infinitud del qual hem partit nosaltres).

Les ponderacions més intenses es troben en *Haidé*. Ella és el seu propi sant, la seva pròpia santa:

«Ella és la santa d'ella perquè és bella,  
i Déu li ha fet la gràcia de llançar llum entorn;  
ella és el sol del seu propi jorn...  
ella és el cant, si canta,  
ella és la dansa, si li plau dansar.»<sup>8</sup>

I com que a ella li plau tant de ballar, el poeta la imagina sempre dansant; i si per atzar la veu sense que balli, se'n meravella, i li sembla que, tanmateix, ha trencat la llei de la pròpia natura. Però aleshores, en la llum dels ulls i de les galtes, en el panteix del pit, i en el repòs de tota ella, el poeta torna a endevinar-hi el ritme que semblava perdut perquè ja no ballava. En un altre passatge ens diu que ella se li lliurava tota, envaint-lo; se li lliurava en la pa-

6. OC, I, 105.  
7. OC, I, 111.  
8. OC, I, 113.

raula, ni que parlés de qualsevol cosa indiferent, i ella s'adonava pels ulls d'ell com l'anava inundant. I les onades de la beutat de la figura femenina envaïen talment la seva ànima,

«que a l'alçar-me ubriac de vora seva  
i trobar-me privat de sa presència,  
ja no trobí en son lloc ma consciència,  
enduta per la forta rierada».<sup>9</sup>

D'una banda adoneu-vos de la ponderació; de l'altra, però, observeu també la precisió de la imatge: l'amant, envaït, inundat per la bellesa de l'estimada, en separar-se'n, nota que li manca la consciència: les aigües, enretirant-se, se l'han enduta. Potser hauríem de cercar el conceptisme gongorí per a trobar comparacions dibuixades tan exactament i tan hiperbòliques.

Aquesta imatge de la dona que passa, un moment, pel nostre costat i ens deixa el solc de la seva beutat (ja hem vist que el primer que l'emprà fou Dant), surt altres vegades en Maragall. Com en aquests versos de les *Diades d'amor*, tot i que ací l'empremta és l'encís dels ulls:

«Quin dia, avui! Els camps ja són tots verds  
i ella m'ha aparegut com novament  
al bell atzar del dia, un sol moment  
sos ulls com flors a sobre meu oberts.  
El cel era serè i el jorn brillant,  
el vent d'hivern tornava ventijol...  
jo me n'he anat pel jorn enlluernant  
a meditar els seus ulls al bat del sol.»<sup>10</sup>

A *Les minves del gener*, en el dia d'hivern que sembla primavera, diu a l'aimia:

9. OC, I, 114.  
10. OC, I, 110.



«No et sents la primavera a les entranyes?  
Llença't, doncs, al carrer: si t'hi trobesses,  
te donaria un bes al mig dels llavis,  
al davant de tothom, sense vergonya  
de besar i ser besat, que avui n'és dia».<sup>11</sup>

I a *Nuvial* parla a l'esposa:

«... tu descansa, refiada,  
sobre els genolls del teu marit, que espia  
en el tomb de ta cara esbarrellada  
la inquietud de l'infant que s'anuncia».<sup>12</sup>

Trossos com aquest darrer, avui ens semblen molt purs. Però no oblidem que això fou escrit abans del 1895.

Caldria citar sencer un poema com *Conjugal*, i aquells versos del *Comte Arnau* en què el poeta parla de la seva muller i de la seva vida matrimonial:

«En una vall del Pireneu molt alta  
un estiu la vegí per primer cop;  
.....  
Mes ara jo l'he feta rosa vera  
del meu jardí, i a més ha estat fructosa,  
perquè Déu beneïa ses entranyes  
moltes voltes, i alguna doblement.  
I els fruits ja no li caben a la falda,  
i roden pel trespol, i són formosos.»<sup>13</sup>

Però potser la imatge conjugal més bella en l'obra del poeta és aquell poema del 1900 en què la muller parla quan veu que el marit, distret, no se l'escolta perquè viu endut pel vaixell dels propis pensaments:

«jo veig la nau del pensament que et porta  
navegar al lluny de l'horitzó marí.  
.....  
Navego al teu costat com encantada,

11. OC, I, 37.  
12. OC, I, 47.  
13. OC, I, 154.

empesa per l'amor que se m'enduu.  
La via no conec ni l'encontrada:  
sols sé que sóc l'esposa enamorada,  
que avanço vora teu i vaig amb tu».<sup>14</sup>

En la seva visió de la dona Maragall ha sabut lligar els fils d'una llarga tradició espiritualista, amb la seva mateixa experiència vital, de la qual no ens amaga res; i així la realitat s'illumina suaument, i la idealitat s'humanitza: en aquesta composició d'elements aparentment oposats trobem la raó última de la poesia de Maragall, i el seu encís.

El poeta, positivament o negativament, cerca la infinitud. La que cercava Maragall era una infinitud positiva. En aqueixa recerca havia cantat la dona. Però en la poesia de Maragall la dona i la natura tenen una secreta afinitat, i gairebé són equivalents. La natura el porta a pensar en la dona:

«Amb la dolça i tranquil·la criatura  
me plau pensar-hi quan el sol ja és post,  
i guaito encar la transparència pura  
que resta llargament en la muntanya»;<sup>15</sup>

i la dona el duu a pensar en la natura:

«la seva veu com font en nit callada.  
Jo us parlo d'ella com un vol d'aucells  
que us fa mirar al cel blau sens violència...»<sup>16</sup>

Al costat del concepte de dona-infinitud, font de bellesa ideal, cal posar-hi el de la natura engendradora i protectora. Maragall a la seva cambra, prop la muntanya, se sent protegit per ella com un infant:

«Dins la cambra, xica, xica,  
en la nit dormo tot sol;

14. OC, I, 95.  
15. OC, I, 111.  
16. OC, I, 110-111.



part de fora negra, negra,  
la muntanya em vetlla el son.  
La muntanya, alta, alta,  
que se'm menja tot el cel,  
se m'arrima dreta, immòbil,  
sentinella mut i ferm.»<sup>17</sup>

Tot és sagrat en la natura engendradora i protectora.

I el poeta gaudeix amb la beutat del món natural:

«Dues coses hi ha  
que el mirar-les juntes  
me fa el cor més gran:  
la verdor dels pins,  
la blavor del mar.»<sup>18</sup>

(Anys després, Juan Ramón Jiménez també lligaria pins i mar:

«Mar de la tarde, mar de plata,  
qué bello estás entre los pinos.»

I encisat i com embruixat, el poeta gaudeix amb la beutat i s'endinsa en l'encanteri. *La fageda d'En Jordà* podria servir com a símbol de tota la màgia del món natural:

«El caminant, quan entra en aquest lloc,  
comença a caminar-hi a poc a poc;  
compta els seus passos en la gran quietud,  
s'atura, i no sent res, i està perdut.  
Li agafa un dolç oblit de tot lo món  
en el silenci d'aquell lloc profund,  
i no pensa en sortir, o hi pensa en va:  
és pres de la fageda d'En Jordà,  
presoner del silenci i la verdor...»<sup>19</sup>

Gaudeix i estima, estima fins a fondre's o confon-

17. OC, I, 115.

18. OC, I, 126.

19. OC, I, 162.

dre's amb l'objecte estimat amb afirmacions que molt sovint farien pensar en un veritable panteisme, i això des d'abans del 1895.

El poeta jeu damunt l'herba. I s'hi sent bé, ben de gust:

«i em va invadint com una immensa pau,  
i vaig sent un tros més del prat suau  
ben verd, ben verd sota d'un cel ben blau.»<sup>20</sup>

I així fins als poemes d'*Enllà* (1906), i sobretot en el que es titula *Les muntanyes*. El poeta beu l'aigua de la font i, tot bevent-la, l'inunda una dolça saviesa; el món li sembla nou:

«Tot semblava un món en flor,  
i l'ànima n'era jo.»<sup>21</sup>

Sent que és l'ànima del prat, del bestiar, del bosc, de l'espadat, del torrent, de l'estany que mira el viatger:

«Jo era l'ànima blava de l'estany  
que guaita el viatger amb ull estrany.»<sup>22</sup>

L'ànima del vent, i dels cims...

I aquest sentir-se junyit amb la natura li desperta una mena d'alegria infantil, en una frenètica gaubança. Fixeu-vos en els gestos del poeta que ha collit a muntanya un pom de ginesta:

«Amb un vímet que creixia  
innocent a vora seu,  
he lligat la dolça aimia  
ben estreta en un pom breu.  
Quan l'he tinguda lligada,  
m'he girat de cara al mar...

20. OC, I, 50.

21. OC, I, 127.

22. OC, I, 128.



M'he girat al mar, de cara,  
que brillava com cristall;  
he aixecat el pom en l'aire  
i he arrencat a córrer avall.»<sup>23</sup>

Aquesta comunió amb la natura és possible pels sentits i, primer que tot, per la meravella de la vista. Per això el poeta estima els ulls, per això té tanta devoció a santa Llúcia i li demana gràcia:

«Són tan bells els ulls al front  
quan hi brilla la mirada,  
fa tan bo de veure el món  
per l'ànima enamorada  
de clarors de tota mena  
i el moure's de tot quant viu;  
que cada hivern que veniu  
gloriosament serena...  
us cridem amb forta veu  
i amb el pit tot agitat:  
«Santa Llúcia gloriosa!  
La vista i la claretat!»<sup>24</sup>

La vista i la claredat; demanava la vista dels ulls i la claredat, la claredat del món i de la ment.

El poeta cantà, extasiat, la bellesa del món: de les muntanyes i del mar, de les prades i dels boscos, de les dones formoses i de tot allò que brilla i es mou a la terra, i dels ulls que ho saben contemplar tot. I com a resum o síntesi de tota la seva experiència poètica d'amador de la vida, va escriure els versos del seu *Cant espiritual*:

«Si el món ja és tan formós, Senyor, si es mira  
amb la pau vostra a dintre de l'ull nostre,  
què més ens poden dar en una altra vida?»<sup>25</sup>

Veus ací, doncs, com en la poesia de Maragall a

23. OC, I, 158-159.

24. OC, I, 116.

25. OC, I, 176.

la dona-divinitat cal afegir el mite de la natura-divinitat: són les quasi infinituds, els éssers propers a infinituds, allò que canta. Un altre cop s'esdevé que (el mateix que trobem en parlar de la dona) amb aquesta interpretació màgica o religiosa de la natura, Maragall alia el poder i el gust de descriure-la amb una tècnica poderosa. Talment en aquest apunt sobre els núvols que s'esquincen mentre davallen a la vall:

«Els núvols blans i flonjos van caient  
lliscant per la ferrenya serra avall;  
del cel a grans bocins se van desfent  
i baixen al silenci de la vall.  
El sol, enmig del blau, victoriós,  
fa vibrar els colors de quant se veu...  
Dels núvols l'estol blanc, silenciós,  
va caient, va caient pertot arreu.»<sup>26</sup>

Podríem traslladar aqueixa poesia a pintura — i fóra molt fi de segle o començ d'aquest —, si la pintura podia donar la representació cinètica d'aqueixos núvols que llisquen serra avall.

Altres vegades, Maragall en un mateix poema contraposa la grandesa d'un espectacle natural a allò que és quotidià i banal en una ciutat. En el poema *A muntanya*, del 1897, la gent de la ciutat (Puigcerdà) se'n va a guaitar des del balcó de la muralla i veu passar la tempesta per la muntanya amb els llampecs. Allí, pels engorjats i les valls, peta l'aigua contra les roques, el bestiar s'espanta, els pastors criden, cau algun avet ferit pel llamp.

«Però en el balcó gran de la muralla  
no se sent res: la gent hi va a badar,  
i, amb ull ja quasi incommovible, aguaita  
el pas de la llunyana tempestat.»<sup>27</sup>

26. OC, I, 51.

27. OC, I, 92.



Em penso que per a acostar-nos una mica a Maragall i per a comprendre'l cal no negligir aquests dos aspectes de la seva poesia: la tendència idealista o, si voleu, romàntica, en cerca de plenitud: el gran, el bell, el bo; i la capacitat de visió realista, detallada, que sovint es podria transcriure en pintura o dibuix. Els exemples abunden: el més conegut i justament famós, *La vaca cega*. Heus ací el son dels habitants de la casa (fixeu-vos en el de les minyones de servei després de les fatigues del dia), segons ho explica la muller del Comte Arnau:

«Quan els infants i les criades  
eren dormits, ja de nit gran,  
jo recorria les estades  
com un fantasma vigilant.  
Jo veia els somnis i figures  
volar damunt dels fronts dormits;  
tocava el rostre a les criatures  
per si eren freds o bé enardits.  
Veia en llur jaç a les serventes  
(el de la dida vora el bres)  
en positures diferents,  
i en el llur son, encara més.  
Hi havia aquella forta Assumpta  
(que terres lluny era el marit)  
que s'adormia cellajunta  
i amb una mà damunt del pit.  
Després aquella joveneta  
que era un xic rossa i tan humil,  
tenia sempre una rialleta  
i entorn del cap el braç gentil.  
Però les altres, aplanades  
pel gros treball de tot lo jorn,  
bocaterroses o badades,  
eren com mortes a l'entorn.  
I, per la casa tenebrosa  
tornant al nostre llit retret,  
m'hi esmunyia silenciosa,  
vetllant encar ton son inquiet.»<sup>28</sup>

28. OC, I, 172-173. Les edicions diuen *encara*. És evident que Maragall usa ací, com altres vegades, *encar* (comp. *Diades d'amor*, III, v. 3).

Aquest gust per la realitat i els seus detalls el duu, de vegades, a emprar imatges que empetteixen. Aclarim-ho: es tracta d'una cosa o bella o profundament espiritual que és representada per elements molt reals, habituals i concrets. Aquests elements hi són amb llurs particularitats, replecs i mutacions. Allò que és més real passa així al pla irreal o imaginari; la rica realitat del pla irreal enriqueix així el pla real de la comparació. Recordeu com s'expressa en *Haidé* l'enamorat ja lluny de l'estimada, la qual ell considera indiferent i voltada de nova vida:

«Ara sóc com la dida d'un infant  
que tot just li han tret, i en té enyorança,  
i diu si no l'hi deixarien veure  
ben amagat, que no dirà paraula.  
Juga l'infant amb la finestra oberta,  
corre d'ací d'allà dintre la cambra,  
fent a tots la mateixa rialleta  
que tant solia fer a la qui el criava;  
i allà a la reixa hi ha una cara trèmula  
que contra els ferros plora i riu i calla  
tot menjant-se amb la vista la criatura,  
d'aquell antic amor tan descuidada!  
Aixís mon esperit està a tota hora  
contemplant en l'absència la manyaga  
que em té tan lluny del pensament...  
Jo la veig que s'aixeca i que s'inclina,  
i que va i ve de l'un indret a l'altre,  
i es posa al llit, i dorm i es desensonya...  
Mes mon sentit està en contínua vetlla...»<sup>29</sup>

Aquest llarg desenvolupament de la imatge i aquest cercar-la precisament en l'immediat i diari, no deixen de tenir antecedents llunyans en la poesia d'Ausiàs March.

Maragall, com cada poeta, buscava infinitud. I fins i tot sense triar beutat o grandesa, el mateix món,

29. OC, I, 163-164.



en conjunt — la llum i tot allò que es mou — era una infinitud per a la seva ànima :

«fa tan bo de veure el món  
per l'ànima enamorada  
de clarors de tota mena  
i el moure's de tot quant viu...»<sup>30</sup>

Una infinitud que calia veure amb les seves petites coses i que només era abastable a través d'elles. I així, els dos extrems, idealisme i realisme naturalista de tota l'obra de Maragall, troben llur justificació en la mateixa concepció del món «tan divers, tan extern, tan temporal».

En tot el que he dit fins ara he volgut fixar alguns dels trets essencials de la representació del món en la poesia de Maragall. No cal dir que n'hi ha molts d'altres que podrien haver estat tinguts en compte, que són necessaris per a un quadre complet i que aquestes ratlles apressades no poden pas intentar.

Però ni aqueixos trets (que s'han proposat d'interpretar Maragall com a sotmès a una llei de polaritat: entre la realitat més austera i l'idealisme més delerós; o entre els dos moviments espirituals del seu segle — tantes vegades relacionats — romanticisme i realisme positiu), ni tampoc els altres trets que caldria haver afegit, ens servirien, ells tots sols, per a res, si volíem comprendre l'eficàcia de la seva poesia: el fet que hi hagi molts poemes de Maragall que, llegits, em produeixin no solament aqueixa intuïció més viva, més sacsejada, del món, o d'aspectes del món, que sempre m'ha de donar un poema, sinó una intuïció profundíssima, amb profunditat, en l'espai, en l'espai de l'esperit i en el seu temps.

Fou a la darrerria del 1918 (o als primers mesos

30. OC, I, 116.

del 19) que a l'Escorial vaig llegir per primera vegada *La vaca cega*. Hi ha poemes que ens brinden una complaença momentània i que després es fan fonedissos del record. N'hi ha d'altres que s'apoderen de nosaltres, que se'ns endinsen a l'ànima, i es fan presència permanent en la nostra vida. *La vaca cega* s'apoderà de mi (i vaig ésser un entre els molts qui es dedicaren a l'aparentment — només aparentment — fàcil tasca de traduir-la). En aquests quaranta-tres anys el nostre gust ha tingut molts alts i baixos. Jo llavors tot just havia fet les meves descobertes poètiques: feia dos anys, mica més mica menys, que havia descobert Rubén; només uns quants mesos que coneixia Juan Ramón Jiménez i Antonio Machado. I ara hi afegia un altre nom entre els poetes hispànics: Maragall. Vaig comprar tot seguit els dos volums de poemes de Maragall en l'edició de Gustau Gili. En aquestes altures no negaré pas la grandesa poètica de Rubén, ni la de Juan Ramón Jiménez. Però s'esdevingué que, anys a venir, primerament Rubén, que jo havia venerat sempre, anà ocupant cada vegada menys lloc en la meva ànima; i després em succeí semblantment amb Juan Ramón Jiménez. L'empremta primera de Maragall restà indeleble: després del poema que havia llegit en vaig trobar d'altres que no s'esborraren més de la meva ànima, i després d'aquell primer assaig de traducció en vingueren d'altres (el darrer, ben recent: ara farà dos anys).

I ara s'esdevé un altre fenomen, que passa repetidament, en el cercle de lectors d'un poeta i que mereix la nostra meditació. Aquests poemes de Maragall que s'han apoderat del meu esperit són, amb diferències lleus, ça i lla, els mateixos que han fet bategar tantes vegades milers de cors humans. La humanitat sempre fa la seva antologia en l'obra d'un gran poe-



ta: uns poemes rellisquen més o menys lentament, d'altres romanen. Per què? On és la diferència?

Després d'estudiar la concepció del món, la filosofia del poeta, la crítica no resol res i no ens en pot dir res. El pensament d'un gran poeta sempre ens interessa. Però el pensament del poeta no ens explica la seva obra: no ens explica per què, si amb el mateix pensament el mateix poeta escriu dos poemes, l'un deixa empremta en l'esperit de la gent i l'altre s'oblida.

D'altra banda, l'expressió *pensament* és inexacta i desorientadora. El poeta, en posar-se a escriure, trasbalsat profundament, vol en realitat adreçar-nos un missatge, i aquest missatge és una barreja d'elements conceptuals, afectius i imaginatius. La memòria (mobilitzant imatges vistes o somiades), l'enteneniment (fent moure un sistema conceptual) i la voluntat (assenyalant-ho tot amb l'imperi de l'estimo o odio), les tres potències de l'ànima (com en el catecisme de la infantesa) col·laboren inseparablement en la càrrega del missatge que el poeta vol perennitzar, transmetre's a ell mateix i transmetre'ns-el a tots. Adaptant a l'anàlisi literària el sistema de l'anàlisi lingüística de Saussure,<sup>31</sup> en aquest missatge que el poeta vol transmetre l'he anomenat *significat*.

Però no s'ha obtingut res, res no és possible, si manquen al poeta els mitjans de transmissió. La transmissió del missatge poètic s'aconsegueix per la paraula. La paraula poètica (adaptant el mateix sistema), l'he anomenada *significant*. El poema no és arrodonit, si no hi ha una adequació entre el significat i el significant.

31. En la meua explicació ja va implícita l'enorme diferència que ens separa de la idea de Saussure: aquest no pren en consideració sinó els conceptes; nosaltres, tota la càrrega del "missatge". Vegeu DÁMASO ALONSO, *Poesía Española: Ensayo de métodos y límites estéticos*, 3ª ed. (Madrid 1957), 19-33.

Maragall ha parlat sobre això en termes que amb una altra nomenclatura són molt acostats als meus. Llegiu el seu *Elogi de la Poesia*.

## II

Les ratlles anteriors són només dues mostres, breus i volanderes, del *significat* en la poesia de Maragall. En el que diré ara vull assenyalar també unes breus mostres de com aquells poemes de Maragall que ens commouen més ho aconsegueixen per l'encertada unió del significat i el significant.

Un *significant* és sempre un complex d'elements, i un dels elements més importants del significant poètic és el ritme.

Un poeta pot tenir o no tenir molts coneixements de mètrica. Però aquests coneixements de mètrica, en posar-se a escriure, no li serviran de res, si li manca la intuïció seleccionadora. Això no obstant, hi pot haver una col·laboració entre tècnica i intuïció.

Sens dubte tots recordareu aquells poemes de ritme canviant que dugué a Espanya la imitació de *Les djinns* de Victor Hugo, durant el romanticisme, poemes en què l'augment o la minva del nombre de síl·labes es produeix com per graons, i, de vegades, com a *La carrera del Nazarita Alhama*, de Zorrilla, hom arriba fins a versos d'una sola síl·laba gramatical (que per al còmput mètric en val dues, segons el compte castellà, a causa de la seva tonicitat). Doncs bé: trobaríem alguns poemes de Maragall on encara espigolaríem com un ressò d'aquesta tècnica. Parlo de poemes com l'*Himne Ibèric* i *Corpus*. Si aqueixes llargues escales tècniques del ritme romàntic avui ens



fan somriure, no passa pas en Maragall: en ell ha desaparegut qualsevol sensació d'artifici tècnic: Maragall es preocupà del problema del ritme. En el seu *Elogi de la Poesia* defensa la necessitat que el ritme correspongui a la inspiració. És evident que aquests poemes *Himne Ibèric*, *Corpus* i d'altres són la realització de les seves teories. Cada part del poema o, si voleu, cadascun d'aquests petits poemes (per exemple, la part lusitana, l'andalusa, la castellana, de l'*Himne Ibèric*) ha triat intuïtivament el ritme que li correspon; i el contrast entre les diferents parts ressalta el valor significatiu de cadascuna. El ritme alexandrí en la part dedicada a Portugal (amb escassa i poc significativa accentuació) dóna la prolongació nostàlgica en el significat, com el deler cap a l'infinít que conté el *significat*:

«La dolça Lusitània a vora del mar gran,  
les ones veu com vénen i els astres com se'n van;  
somnia mons que brollen i mons que ja han fugit.  
Li van naixent els somnis de cara a l'infinít.»<sup>32</sup>

A continuació, amb ritme que salta, tota la passió i la dansa andalusa:

«De les platges africanes ha vingut la gran cremor,  
i els jardins d'Andalusia han florit amb passió.  
Flor vermella en cabell negre, ulls de foc i cos suau,  
ets la terra de les danses perfilant-se en el cel blau...»<sup>33</sup>

Els hemistiquis són ara de vuit síl·labes,<sup>33a</sup> però cada vuit síl·labes duen quatre accents (si tenim en compte tant els accents principals com els secundaris):

32. *OC*, I, 191-192.

33. *OC*, I, 192.

33a. [Comptant a la castellana. Segons el compte mètric català són de set síl·labes. — *N. dels E.*]

De les plat-ges a-fri-ca-nes ha vin-gut la gran cre-mor»

Si hom considera els accents secundaris — i sembla clar que aquesta fou la intuïció creadora —, podem parlar d'accentuació completa trocaica. És aqueixa reiteració d'ictus o de cops accentuals allò que dóna l'apassionada vivor i l'agilitat al ritme dels versos dedicats a Andalusia.

Tot seguit el poeta hi ha posat un gran crit patriòtic i baronívol, la invitació a Catalunya:

«Al crit de la tramuntana ballem la sardana  
a vora el mar blau;  
davant la neu del Pirineu  
sentint llunyans uns altres cants...»<sup>34</sup>

I després, la trista estrofa sola, tan sola com Castella:

«Sola, sola enmig dels camps,  
terra endins, ampla és Castella...»<sup>35</sup>

Algú em podrà dir, ¿com pot ésser que aquest ritme expressi soledat, depressió, abandó, si és el mateix que expressa la gran passió i animació andalusa? L'objecció fóra ben escaient perquè ens pot fer entendre millor la meua teoria del significat i el significat. Ja fa temps que Grammont comentava el fet que els verbs francesos *tinter* i *teinter*, que en francès tenen absolutament la mateixa pronunciació, el primer, 'dringar', és expressiu, i el segon, 'tenyir', no. En castellà *grito* és una paraula expressiva; *rito* amb els mateixos elements fonètics que són expressius en *grito*, no ho és. Un pas més en aquesta di-

34. *OC*, I, 192.

35. *OC*, I, 193.



recció, i resulta que uns mateixos elements fonètics en els significants poden guanyar valors expressius molt diferents en el signe poètic segons com estiguin condicionats pels significats. Això, d'una banda.

A més, s'esdevé que a l'estrofa «Sola, sola enmig dels camps», els elements del ritme no són els mateixos que en l'andalusa. Hi ha moltes diferències, la més important és que manté amb regularitat el ritme trocaic.

«Sola, sola enmig dels camps,  
terra endins, ampla és Castella.  
I està trista, que sols ella  
no pot veure els mars llunyans.  
Parleu-li del mar, germans!»<sup>36</sup>

Una anàlisi semblant de *Corpus* demostraria això mateix. Assenyalem només lleugerament valors i contrastos. Primer, un fort ritme militar.

«Toquen les trompetes vénen els soldats  
avançant en amplex rengles virolats...»<sup>37</sup>

I a continuació la dansa dels gegants marcada graciosament per repetició i variació. Aqueixa petita estrofa — imitant una tonada popular — compleix, meravellosament, dins el poema una missió expressiva.

«Els gegants, els gegants,  
ara ballen, ara ballen;  
els gegants, els gegants  
ara ballen com abans.»<sup>38</sup>

Amb variació, encara, a l'estrofa final:

36. OC, I, 193.  
37. OC, I, 58.  
38. OC, I, 59.

«La geganta i el gegant  
ara ballen, i sempre ballaran.»<sup>39</sup>

Caldria recordar aquella frase que tant repetí Ors sobre allò que hi podia haver en un petit minuet: aqueix petit ritme popular és, pel cantó del vers, una meravella com a *significant* expressiu.

I després del ball dels gegants, les llargues fileres de la lenta processó dutes pels alexandrins (noteu la reiteració inicial):

«De lluny, de lluny s'avancen les testes tonsurades  
i els filets de veus blanques que regalimen psalms...»<sup>40</sup>

Maragall és un mestre del ritme veritablement fabulós. Quan això fou escrit, abans del 1895, no hi havia res de comparable dins la literatura castellana.

El ritme poètic ens pot dibuixar un moviment físic o també un moviment espiritual. Quan llegim aquesta deliciosa composició:

«O Jesús de ma infantesa!  
o petit Nostre Senyor!  
Bon Jesuset de les panses i figues,  
i nous i olives i mel i mató!»<sup>41</sup>

Com s'inicia amb els hendecasil·labs<sup>41</sup> accentuats a la setena una alegria innocent i molt tendra! Ja ens canta per dins, quan el poema segueix:

«Que alegre es torna la nit de desembre!  
Quina alegria d'infants i pastors!  
Tot timbaleja, tot cascavelleja,  
tot se trontolla al vaivé d'un bressol!...  
«Què n'hi darem, an el Noi de la Mare?  
Què n'hi darem, que li sàpiga bo?»<sup>42</sup>

39. OC, I, 60.  
40. OC, I, 60.  
41. OC, I, 62.  
41 a. [Decasil·labs segons el compte mètric català. — N. dels E.]  
42. OC, I, 62-63.



El ritme tan entremaliat anunciava, presagiava, com d'antuvi l'ambient d'alegria tradicional i de popularitat dels dos darrers versos. La música dels versos i el tema de Nadal duen a la memòria del lector l'evocació boirosa, no reconeguda encara, que després s'aclareix, en iniciar-se els versos tradicionals. En aquest, en la utilització d'aqueixa cançoneta l'havia precedit Verdaguer i el seguirien d'altres poetes, com López-Picó.

Altres vegades Maragall s'ha proposat i ha evocat ritmes de música i dansa d'una manera tal que ens deixa en el darrer llindar de la meravella. Si el ball dels gegants és una miniatura deliciosa, basada en una cançó tradicional, *La Sardana* és una de les evocacions, per mitjà de la paraula poètica, de moviments de dansa i música, més belles, fèrtils i d'exacta intuïció que jo conec en la literatura universal.

«La sardana és la dansa més bella  
de totes les danses que es fan i es desfan...»<sup>43</sup>

Com es veu l'anella humana, la precisió i la mesura, assenyalades pels accents del vers amb què es mou:

«és la mòbil magnífica anella  
que amb pausa i amb mida va lenta oscil·lant».<sup>44</sup>

Els seus canvis, les seves variacions:

«Ja es decanta a l'esquerra i vacilla;  
ja volta altra volta a la dreta dubtant,  
i se'n torna i retorna intranquilla  
com mal orientada l'agulla d'imant.»<sup>45</sup>

43. OC, I, 96.

44. OC, I, 96.

45. OC, I, 96.

El seu aturar-se, com l'agulla imantada: l'arrencada al contrapunt:

«Fixa's un punt i es detura com ella...  
Del contrapunt arrencant-se novella,  
de nou va voltant.  
La sardana és la dansa més bella  
de totes les danses que es fan i es desfan.»<sup>46</sup>

Tota aqueixa expressió del moviment, de la lentitud, de la mesura, dels canvis i aturades, de l'arrencada, tota aqueixa festa giratòria en la nostra imaginació, ha estat assolida per una combinació molt senzilla: els cops accentuals van sempre separats per dues síl·labes sense accent. Si prenem el primer vers

«La sardana és la dansa més bella»

veurem que el primer accent tònic va a la tercera síl·laba. El segon vers té el primer accent a la segona síl·laba (i, com sempre, dues síl·labes sense accent tònic entre dues d'accentuades)

«de totes les danses que es fan i es desfan.»

Així, aquest vers rep quatre accents tònic. I aquesta variació entre el vers primer i el segon (repetida entre el tercer i quart, el cinquè i sisè i el setè i vuitè) sembla reflectir la diferència entre els passos llargs i els passos curts de la mateixa dansa.

Un altre canvi expressiu que es correspon perfectament amb el sentit es dona en el vers

«Fixa's un punt i es detura com ella...»

46. OC, I, 96.



La llei constant (dues síl·labes sense accent entre dos accents tònicos) es manté; però ara la primera síl·laba és la tònica. En fi: la variació al senyal del contrapunt és indicat per un nou canvi

|                    |                    |  
«Del contrapunt arrencant-se novella.»

Sempre igual: dues síl·labes àtones entre dues de tòniques. Però en aquest vers, dues síl·labes àtones antecedeixen la primera tònica.

En resum: sempre dues d'àtones en separen dues de tòniques; tots els canvis es produeixen per la posició del primer accent, que pot coincidir amb la primera síl·laba («Fixa's un punt...») o amb la segona («De totes les danses...») o amb la tercera («La sardana és la dansa...») o — excepcionalment — amb la quarta («Del contrapunt arrencant-se...»).<sup>47</sup>

Dit d'una altra manera: si una cinta de paper contínua, sense començament ni fi, estigués marcada amb una successió de síl·labes talment que sempre cada dues de fortes fossin separades per la interposició de dues de febles

(... — / — — / — — / — — / — ...)

i si, d'aquesta cinta, en tallàvem trossos, podríem començar el tall per la forta

/ — — / — — / — — / — —  
«Fi-xa's un punt...»

o deixant-ne una de feble davant

47. Parlar de fenomen de *anacxisis* no milloraria gens la nostra comprensió de *La Sardana* de Maragall.

( — / — — — / — — — /  
«de to-tes les dan-ses...»)

o deixant-ne dues de febles davant

( — — / — — — / — — — / — —  
«La sar-da-na és la dan-sa...»)

Però hi ha un vers que ja no admet la imatge de la cinta, puix que duu fins a tres síl·labes febles davant la primera forta, tot i que les síl·labes següents repeteixin la norma general:

( — — — / — — — / — — — / — — —  
«Del con-tra-punt...»)

És clar que no hi ha ni hi podia haver una concordància total amb el ritme físic de la sardana; però hi és, en canvi, amb la nostra figuració mental de la sardana. Caldria, a més, analitzar totes les estrofes d'aquest poema, veure com de la descripció rítmica del ball passa, en la segona, a la dels dansaires; en la tercera, a la preocupació filosòfica i històrica de la mateixa dansa; en la quarta al significat de germanor i de promesa catalanes

«és la dansa sencera d'un poble  
que estima i avança donant-se les mans».<sup>48</sup>

*La Sardana* de Maragall és un d'aquests pocs poemes inspirats que tenen la virtut no sols de crear bellesa dins la ment de l'home, sinó de reinspirar multituds, d'ésser alhora conhortadors i estimuladors de la voluntat de tot un poble.

El significat és sempre un enorme complex de valors: la crítica més detallista no pot sinó aspirar a

48. OC, I, 97.



descobrir-ne alguns; la crítica serà tant més penetrant com més encertarà a assenyalar els més expressius.

Els aspectes del significat en Maragall són abundants, a més del ritme, que bé mereixeria estudi i meditació. Per descobrir-ne alguns encarem-nos amb un dels altres poemes que han corporès més homes: *La vaca cega*.

Pel cantó del significat, hi veiem l'enorme afectivitat de Maragall pel món natural, concentrada en aquesta vaca, filla de la natura, branca de vida que devia ésser esplèndida, però que és truncada, enmig del paisatge exuberant que el sol omple. I condensa la imatge en presentar-nos-la bevent sense apetència vital i que s'allunya lentament... Però tot això no justificaria l'empremta profunda que ens deixa el poema.

I en aquest cas no podem atribuir-la a valors especials del metre: *La vaca cega* és escrita en hendecassíl·labs,<sup>49</sup> els quals no tenen cap novetat, fora d'alguns detalls que assenyalarem després.

En una primera anàlisi d'aquest poema ens adonem de la seva exactesa. Res no hi és sobrer ni mancat. No hi ha cap d'aqueixes dilucions tan freqüents en la poesia castellana i catalana de l'època (el poema fou escrit abans del 1895), i en les quals Maragall cau de vegades. Ací el pensament poètic és com una matèria que omple el vers i que s'hi escampa perfectament: cap parauleta inútil o menys expressiva que minvi la precisió. Veiem ben clar que aqueixa matèria que s'escampa d'una manera igual pel vers ve menada amb una esma exquisida per la mà del poeta.

Aquesta serenitat de la matèria poètica distribuint-se per les parts del poema és una nota de la gran poesia de tots els temps.

49. [Decassíl·labs segons el compte mètric català. — *N. dels E.*]

Ara podem observar més de prop, i veurem que aqueixa distribució en *La vaca cega* té unes característiques especials. Prenguem un grup de versos amb sentit complet; per exemple, els tres primers. La matèria poètica avança per tres versos, però s'atura abans d'acabar el darrer. La part última d'aqueix tercer vers resta així deslligada i és ocupada per un tros breu de matèria que queda solt, per una nova, brevíssima frase:

«Topant de cap en una i altra soca,  
avançant d'esma pel camí de l'aigua,  
se'n ve la vaca tota sola. És cega.»

Més d'una vegada he remarcat la importància que té allò que anomenem encavallament dels versos, és a dir, la continuïtat de sentit entre un vers i el que el segueix sense pausa. Aqueixa continuïtat no és completa en els que hem citat, perquè sempre, al capdavant de cada vers, hi ha una petita pausa. La veurem completa en exemples que tot seguit citaré del mateix poema. Però fins en aquests tres primers versos hi ha una continuïtat conceptual que s'acosta al veritable encavallament. Aqueixa continuïtat no omple — com hem vist — la darrera part del vers tercer, on se situa l'afirmació explicativa de tot allò que ha estat dit abans: «És cega». Aquesta pausa, aquest estar deslligada, prepara, aïlla, tota la importància del significat de les paraules «És cega».

L'important és això: el poeta emprarà aquesta tècnica de posada en relleu, al llarg del poema. Aquests són els versos que segueixen immediatament els que he citat abans:

«D'un cop de roc llançat amb massa traça,  
el vailet va buidar-li un ull, i en l'altre  
se li ha posat un tel. La vaca és cega.»<sup>50</sup>

50. OC, I, 52.



Ací l'encavallament del vers segon damunt el tercer és complet. Allò que el poeta destaca o ressalta és el mateix concepte d'abans. Però li ha calgut allargar la frase, donar-li més contingut de matèria. Abans ha dit: «És cega». Ara: «La vaca és cega». És el concepte fonamental, i ens el duu repetidament (i l'amplia en la repetició) al cervell.

Caldria llegir tot el poema per a adonar-nos de com en tota la composició el poeta s'empara de la tècnica mateixa de l'encavallament fins a vuit vegades. Semblantment al que hem vist, és ressaltada la frase «Ella cauria». Les altres («Però torna», «Després aixeca», «Parpelleja» i «i se'n torna») tenen aquesta diferència: que allò que és ressaltat o destacat ja no continua quedant deslligat d'allò que segueix, amb què, ben al contrari, s'encavalla.

Ara veiem que aquest canvi correspon amb allò que podem anomenar segona part del poema. Tot allò que antecedeix (inclusivament «Ella cauria») és introducció, explicació general de la ceguesa de la vaca, i la raó del seu caminar solitari i las cap a la font. Però des de «Topa de morro en l'esmolada pica» entrem a la segona part: una sèrie d'accions successives que el poeta vol precisar exactament, retalladament. Les frases són breus (només s'allarga una mica el gran gest tràgic de la testa embanyada).

L'encavallament fa que els començos de cada frase, en no coincidir amb els del vers (amb l'única excepció de «Beu poc»), ressalten cada acció particular:

«Topa de morro en l'esmolada pica  
i recula afrontada... Però torna  
i abaixa el cap a l'aigua i beu calmosa.  
Beu poc, sens gaire set. Després aixeca  
al cel, enorme, l'embanyada testa  
damunt les mortes nines, i se'n torna...»<sup>51</sup>

51. OC, I, 52.

Noteu la reiteració de *i* (polisíndeton) que contribueix a la mateixa sensació de retall o de recompte precís de l'acció que triga: «Però torna i abaixa el cap a l'aigua i beu calmosa».

Amb «i se'n torna» comença la darrera part del poema: tot aquell retallament d'accions ressaltades s'ha acabat. Ara tot és una continuïtat: hi sobresurt el vers recremat «orfe de llum sota del sol que crema», que reconcentra el fet (la tremenda negror de la vaca dins el gran esplendor solar), però ja no hi ha cap encavallament, i els versos — cadascun — flueixen continus fins a llur final: és el llarg camí de retorn de la vaca, el seu pas oscil·lant, el llàgim ondulat de la cua:

«i se'n torna  
orfe de llum sota del sol que crema,  
vacil·lant pels camins inoblidables,  
brandant llàgimament la llarga cua».<sup>52</sup>

Un dels principals elements del significat en la poesia de Maragall és una exactíssima i sensibílíssima distribució de la matèria: una qualitat que excel·leix sempre en les seves millors obres. De vegades la distribució (allò que jo anomeno distribució) té tots aqueixos matisos expressius, com els de *La vaca cega* que hem vist, múltiples, oscillar entre fluidesa i discontinuïtat. D'altres, com en *La Sardana*, el pla és més senzill, ja ho hem vist; cada estrofa ve a ésser com un subtema dins el tema general. Un altre exemple d'aquesta senzillesa, ens l'ofereix *En una casa nova*; la primera estrofa correspon a la construcció de la casa, l'afirmació de la propietat indispensable a l'home, almenys en el recinte del seu ambient immediat, i en ell amb límit per a la llibertat dels altres:

52. OC, I, 52.



«Alçat aquestes parets heu pres entre sos caires lo que era abans de tots: l'espai, l'ambient, la llum: mai més lliure un aucell travessarà aquests aires ni una llar errabonda hi aixecarà el seu fum.»<sup>53</sup>

Quina exactesa, quin meravellós encaix entre la paraula i allò que hom ha volgut dir! Només un gran poeta pot escriure aquests versos.<sup>54</sup>

La segona estrofa es lliga un instant amb la d'abans i parla tota ella de la llar constituïda: la presideix la muller, la pau la tanca, la caritat l'obre:

«Ja és teu, amo, això. Sia! I per molts anys l'esposa hi regni coronada del riure d'un infant, i es tanqui aquesta porta deixant la pau inclosa, i s'obri com uns braços als tristos que hi vindran.»<sup>55</sup>

La tercera estrofa és per als fills, els quals, quan seran lluny, coneixeran el que és la llar:

«I vosaltres, fillada, teniu ja un niu ben vostre. Si aneu pel món un dia, sabreu lo que això val: recordareu el batre la pluja en aquest sostre i com és dolça l'ombra del porxo paternal.»<sup>56</sup>

Cadascuna de les estrofes té una precisió illuminada, cadascuna té la seva veu i el seu missatge: la primera tracta del començament de la llar, la segona ens parla dels dies meravellosos en una llar jovenívola; la tercera albira el futur i insinua la dissolució dels vincles de la llar. Les tres estrofes ens donen, emocionadament, tota la vida humana.

Si en poemes molt llargs — cas del *Comte Arnau* —, hi pot entrar a bastament la meditació d'un pla, no hi ha cap dubte que en els detalls, el triomfant, el creador de l'encert, és la intuïció. No crec de

53. OC, I, 166.

54. En el primer vers sobra una síl·laba.

55. OC, I, 166.

56. OC, I, 166.

cap manera que en *La vaca cega* Maragall planegés deliberadament les tres parts contrastades i plenes de matisos que he assenyalat, ni que *En una casa nova* estudiés la distribució de les estrofes.

I, encara menys, d'altres tipus de valors que exigirien una anàlisi molt primfilada que ara no puc fer. Així s'esdevé amb el valor expressiu que l'alliteració pot donar al significat. Recordem els versos:

«Verge de la vall de Núria,  
voltada de soletats,  
que, immòbil en la foscúria  
i en vostres vestits daurats,  
oïu l'eterna cantúria  
del vent i les tempestats.  
Verge de la vall de Núria,  
a Vós vénen les ciutats.»<sup>57</sup>

Heus ací una impressió de solitud ombrívola i salvatge que es congria entorn del significat: *soletats*, *foscúria*, *tempestats*. Però de quina manera més cor-prenedora s'acreixen aquestes qualitats: l'alliteració insistent de labials i de vocals *u* (que també tenen un element labial) amb la insistència en la rima en *-úria*, produeixen la sensació de fosc; les *t* espeteguen com la fusta esqueixada pel vent (*soletats*, *vestits*, *tempestats*, etc.). Aquests versos són dins el significat plens de valors expressius que potencialitzen el significat.

La intuïció poètica de Maragall, aquella mateixa que li brindava una selecció exacta dels ritmes, i li feia plasmar rigorosament la matèria en els seus canals mètrics, el portava a la troballa de paraules virginalment significatives.

Recordem només el final de *La vaca cega*:

57. OC, I, 53.



«i se'n torna  
orfe de llum sota del sol que crema,  
vacillant pels camins inoblidables  
brandant llànguidament la llarga cua».<sup>58</sup>

La fluïdesa d'aquest final sembla com si s'interrompés un instant en el vers «orfe de llum sota del sol que crema»; és un vers durament contrastat (negror en lluminositat), intensament suggeridor en l'esperit del qui llegeix: aqueix «sol que crema», en aquest vers, sembla un cas de Van Gogh. I ressalta entre els que l'envolten, per l'accentuació a la quarta i a la vuitena síl·labes. Maragall, instintivament, per a un vers de representació forta, tria l'accentuació de la quarta i la vuitena síl·labes, com poc abans a

«...aixeca  
al cel, enorme, l'embanyada testa».

Però vet aquí que en aquest altre vers, «orfe de llum sota del sol que crema», els accents de la quarta i la vuitena síl·labes han anat a caure, precisament, sobre dos monosíl·labs *llum* i *sol*, que són els que duen tota la força d'irradiació lumínica: aqueixes dues paraules reforçades per l'accentuació reben com una mena de càrrega elèctrica que encara s'intensifica en reinfluir-se mútuament des dels dos cims de la quarta i la vuitena síl·labes. I també contribueix a l'efecte del vers la repetició final de *k*: «que crema».

Considerem ara el vers darrer:

«brandant llànguidament la llarga cua»;

la vaca s'allunya movent lentament, lassadament, la cua: el poeta l'ha vista anar-se'n repetint els mateixos moviments de costum feixuc, això mentre s'allunyava. Aquesta sensació del que es reitera, ha de-

58. OC, I, 52.

terminat la força en vocals *a*, de tot el vers (brandant, llànguidament, llarga). El fet de moure's la cua d'un cantó a l'altre, que impressionà la retina del poeta — per aquesta transmutació prodigiosa de valors que es troba a la base de tot allò que és poètic — resta gravada fonèticament a la ment del lector per la distribució gairebé simètrica d'una alliteració de — lla —:

— — lla — — — — lla — — — —

És la impossibilitat de reproduir aquesta alliteració final, enormement evocativa, allò que condemna a un fracàs relatiu — a una minva d'expressivitat — qualsevol intent de traducció castellana d'aquest poema que, enganyosament, sembla tan fàcil de traduir.

Recentment, en aquests anys darrers, s'han alçat veus crítiques contra la poesia de Maragall. Deixo de banda les que han estat empeses per motius polítics, etc. Les considero extraliteràries i no les haig de prendre pas en consideració, no rebutjaré pas històricament tots els grans poetes que manquin d'una preocupació de 1961. Hauria d'esborrar gairebé tots els grans escriptors de la literatura universal. D'altra banda, vull dir que no hi ha potser res més allunyat de la meua pròpia poesia que la de Maragall. La meua concepció del món és, per desgràcia, molt diferent. Tant de bo tingués jo la creença en la bellesa i en l'harmonia total, i hi tendís com ell! Potser per aquesta llunyania deu ésser precisament que m'agrada tant. Una cosa és evident: tot i que no hi trobem alguns dels temes més emprats en aquesta segona meitat del segle xx, els que canta Maragall (dona, natura, terror nadiu, família, organització política) són eterns i per força ens han de moure. I encara més perquè els canta amb una veu i amb uns mitjans literaris que són moderns (comparant-los



amb la literatura castellana, són molt més a prop d'Antonio Machado que no pas de Núñez de Arce o de Zorrilla); no cal, de cap manera, que ens situem en una perspectiva històrica.

Però hi ha unes altres crítiques que no puc deixar de respectar. Són les que es fonamenten en motius lingüístics. Amics meus que admiro molt em critiquen el català de Maragall. Però d'altres — també catalans — d'una gran competència lingüística, me'l defensen a peu i a cavall, i és que els problemes especials de cada llengua són molt complexos. El castellà també en té: són els problemes que neixen de la seva gran difusió mundial. Fa anys que duc una campanya per a convèncer els espanyols que la pureza idiomàtica, avui ha d'ésser una cosa molt secundària; que allò que és important és la unitat lingüística, que si a tot Espanya i a tota l'Amèrica de llengua espanyola es diu el mateix mot, aquest mot no s'ha de tocar, és sagrat, baldament el seu origen o la seva derivació esgarriïn els gramàtics.

També s'esdevé que els escriptors castellans tendim cada vegada més a escriure com parlem. Juan Ramón Jiménez afirmà pocs anys abans de morir que s'esmerçava a revisar tota la seva obra i que les seves esmenes consistien en això: si trobava, per exemple, la paraula *estío*, l'esborrava i hi posava *verano*. És a dir: a treure paraules més o menys literàries i substituir-les per d'altres de corrents i usuals. És clar que extremismes com aquests són lamentables.

En això els països són ben diferents. Hi ha pobles europeus on — encara avui — els escriptors s'adulteren emprant els cultismes més brillants.

Però aquestes qüestions de diferències o no diferències entre el que es parla i el que s'escriu són molt delicades i embolicades per a tractar-les ací.

Jo les haig d'evitar. Jo trobo en Maragall un sistema de signes lingüístics que em sembla que rutllen bé, i considero que tenen una coherència absoluta.

M'acosto a la seva poesia i la veig amb un enorme contingut espiritual, amb aqueix deler d'infinutud i d'imatges d'infinutud que trobàvem en el seu concepte de la dona, en la seva idea de la natura, però ensembles tan aferrat a la realitat que aquí sí que hi trobo contactes evidents amb la darrera poesia espanyola.

M'acosto als valors del *significant* en la seva poesia, i m'adono que és un poeta d'una immensa capacitat d'evocació, de suggestió, mitjançant la paraula; tenia en condicions generals el sentit del ritme expressiu, la intuïció poderosa de la distribució de la matèria en el vers (és a dir, la intuïció de la composició del poema), la capacitat de tria dels mots expressius de llur acumulació i col·locació sota els accents d'intensitat, de la formació de sinestèsies al·lèratives per a recordar...

Aquestes condicions són tan grans i tan evidents, que en literatura espanyola caldria pensar en un Góngora.

Ah, no, no s'hi pot jugar, amb els poetes, amb la glòria dels grans poetes!

Catalunya té en Verdaguier el seu poeta cabdal del segle XIX — perquè Verdaguier, el sentim completament segle XIX —, i en Maragall el seu poeta més alt del segle XX.

Perquè des de les seves *Poesies* del 1895 és ja — era ja — el primer poeta del segle XX. És tan del segle XX com a Castella la generació del 98.

Però no oblidem que escrivia «a la manera del segle XX» molt abans que la generació castellana del 98.

Catalunya, a parer meu, ha de tenir molta cura de la glòria del seu Maragall, que l'estimà amb passió



immensa. Jo, per la meua banda, faré tot el possible per defensar la glòria de Maragall, que el 1900 era el més gran poeta espanyol, d'aquells que havíem de sentir nostres, és a dir, moderns, vull dir actuant damunt la nostra vida.

## LA PÀTRIA SEGONS MARAGALL

per  
GAZIEL